

ПОИСКИ ЖАНРА

(Из наблюдений над поэзией И. Сельвинского 20-х годов)

А. Карпов

Стремление выразить своё отношение к Октябрю — одна из характерных особенностей советской литературы в первые пореволюционные годы. Этим, прежде всего, объясняется решительное преобладание в поэзии жанров лирических.

Обратившись к поэзии этих лет, нетрудно заметить, что лирическое начало, всегда достаточно сильное в стихотворных произведениях, традиционно относимых к эпическим жанрам (балладах, стихотворных повестях, поэмах, даже романах в стихах), сказывается теперь особенно ошутимо. Приподнятость выразительных средств, тяготение к высокой патетике характеризует и многие из появившихся в то время рассказов, что делает их близкими по жанру к стихотворениям в прозе. Не сюжет, а лирическое переживание является движущей силой, пружиной их развития. Этим определяются все особенности их строя и, в первую очередь, — повышенность эмоционального тона. Немало примеров тому встречается в творчестве В. Кириллова, Н. Ляшко, А. Поморского и др.

Но всё отчетливее встаёт в это время перед советской поэзией задача создания эпоса революции.

Решительнее других о необходимости обращения в поэзии к большим эпическим формам заявляют в двадцатые годы конструктивисты. При этом ими настойчиво утверждается требование инфляции методов прозы в поэзию. И. Сельвинский, возглавлявший эту немногочисленную, но громко заявившую о себе литературную группировку, в программной статье „Кодекс конструктивизма” пишет о необходимости перевода поэзии „на быющие в глаза прозаические рельсы”.¹ Теоретик конструктивизма К. Зелинский выдвигает как насущнейшую задачу „введения в поэзию повествования и вообще приёмов прозы.”

Новелла, рассказ в стихах, наконец, стихотворная повесть становятся едва ли не излюбленными жанрами в поэзии конструктивистов. При этом стихотворные произведения заметно прозаизируются, это отражается на всей художественной структуре их: на композиции, образном строе, лексике и т. д. Особое внимание конструктивистов привлекают — вследствие их остроты — сюжеты авантурные. Им отдают дань и Б. Агапов, и Н. Адуев, и даже глубоко камерный лирик В. Инбер, но, пожалуй, охотнее других Н. Панов (Дир Туманный).

¹ Сельвинский, И. Кодекс конструктивизма. — „Звезда”, 1930, № 9—10, стр. 258.

Но наиболее последовательно верность принципам конструктивизма утверждает — и статьями, и выступлениями, и своим поэтическим творчеством — Сельвинский. Весьма скептически оценивая возможности лирики, он выступает убеждённым сторонником эпических форм в поэзии.

Уже в юношеской лирике поэта — стихи эти вошли позднее в книгу „Ранний Сельвинский” (1929) — отчётливо ощутима определённая заданность, рационалистичность стиха. Строго логическая основа приглушает здесь эмоциональную непосредственность речи, описательность становится характерной чертой многих стихотворений („Зунд”, „Гавань”), лирический сюжет развивается, как система доказательств („Марки”) Тяготение к многообразной обработке лирической темы („Осень” — 4 стихотворения, и в особенности „Красное мanto” — 5 стихотворений) свидетельствует о стремлении поэта преодолеть присущую лирике бессюжетность.

Стремление это в книге „Ранний Сельвинский” приводит к попытке создания новой жанровой формы — короны сонетов. При этом исконно лирический жанр — венок сонетов — должен был, по мысли автора, наполниться новым, эпическим содержанием. О причинах, побудивших его превратить венок сонетов в корону, сам Сельвинский много позже писал так: „Как правило, переживание, заключённое в венке сонетов, вполне разрешается магистралью, поэтому сам по себе венок — это почти всегда размазывание того экстракта идеи, который гнездится в пятнадцатом сонете. Другое дело эпос. Тут сонет № 15 сосредотачивает в себе афористический вывод из целой картины жизни, но для того, чтобы изобразить эту картину, магистрального сонета совершенно недостаточно, а необходимы по крайней мере все четырнадцать.”²

„Короны сонетов”, помещённые в сборнике „Ранний Сельвинский”, позволяют проследить в поэзии Сельвинского процесс вызревания повествовательного начала, процесс выделения героя, судьба которого определяет движение сюжета, наконец, процесс поисков тех „объективирующих форм”, в которых, по Гегелю, и предстаёт в эпосе объективность.

Тема моря — одна из основных в ранней лирике Сельвинского, — развиваясь, соединяется в короне „Бриг „Богородица морей” (1921) с темой сильного человека, противостоящего стихии. Корона эта тоже описательна в основе своей, и описания эти внешне так же эффектны, как и в лирике.

Однако, в „Бриге „Богородица морей” уже не переживание, а действие определяет развитие сюжета, предпринята попытка создания образов членов экипажа корабля. Впрочем, это скорее набросок одним — двумя штрихами, чем эпический развёрнутый портрет, к тому же набросок откровенно трафаретный: „А Нильсон. Тот с ножом не расстаеться, Носил на горле бороду, как боцман (Да только жиже); вечно тон и шик.”³

Стремление во всём следовать здесь далеко не лучшим канонам воспринимается как осознанный приём. Отсюда — и откровенная картинность сцены шторма, чудесное спасение потерпевших крушение моряков.

Эпической широты не достаёт „Бригу „Богородица морей”. Отказавшись от сюжета лирического, в основе которого лежит движение переживания, Сельвинский в то же время не смог построить свою корону на эпическом основании, предполагающем изображение событий. Откровенная условность изображения и нарочитая алогичность развития действия (гибнет сильный

² Сельвинский, И. Студия стиха. М. изд. „Советский писатель”, 1962, стр. 135.

³ Ранний Сельвинский. М.—Л. ГИЗ, 1929, стр. 227.

духом, знающий, борющийся за свою жизнь Норвельде; спасаются полагающиеся лишь на чудо растерявшиеся его товарищи) не позволяет короне Сельвинского стать изображением части целостного бытия. А именно последнее определяет природу эпического творения.

Думается, что повинна в этом не только неопытность начинающего поэта. „Поэзия — коэффициент впечатлений”, — скажет И. Сельвинский, выступая в качестве одного из персонажей стихотворной повести „Записки поэта”. Автор стихов сборника „Ранний Сельвинский” не ищет ещё этого коэффициента, отсюда — и определённая отвлечённость стихов (начинающаяся уже с тематики), и жёсткая рационалистичность их (верность создаваемой поэтической системе предпочитается верности жизненной правде).

Попытки обращения к эпическим формам знаменовали в поэзии Сельвинского преодоление той инфантильности, которая была столь характерна для его ранней лирики. Однако, развитие характеров, развитие действия в его коронах сонетов было, словно тисками, стиснуто лежащей в основе произведений схемой. Коронам Сельвинского не хватало широты дыхания, присущей эпосу, где обилие внешне не обязательных сюжетных линий, ситуаций призвано воссоздать полноту картин жизни. Здесь объяснение той трагической предопределённости развития действия, которая характерна для „Четвёртой короны сонетов” (1920) и короны „Бар-Кохба” (1920).

Сила рока тяготеет над героями. В „4-ой короне сонетов” безымянный студент бросает вызов „боксёрскому полубогу”, отлично осознавая, „что он, ну, хряц, а тот — манежный царь”. Логика развития сюжета чрезвычайно строга: чемпион мира Томас Джонсон „отбил студенту внутренности в матче Двумя мячами гениальных рук”, но сам, надев в знак траура по студенту трико, получает пустяковую царапину, которая растекается смертельной гангреной. Логика развития сюжета чрезвычайно строга, но определяется она, эта логика, не более, не менее, как... роком: „Ах, дни за днями: рок судил иначе”. В „4-ой короне сонетов” — рационалистический схематизм того же самого лирического свойства, что и в предшествовавших коронам стихах.

Корона сонетов не может стать эпосом. Не случайно поэт избегает всего, что могло бы указывать на время действия в его стихах. Герои его стихов, несмотря на то, что облик их выписан с детализацией почти натуралистической, предстают лишь в качестве функций авторского замысла. Так в „4-ой короне сонетов” открывается разительный контраст между силой (внешней) и слабостью (истинной) человека, контраст между кажущимся всесилием его и подлинной слабостью перед судьбой.

Искусственность такого рода построений обнаруживается особенно отчётливо там, где жёсткая (рационалистически построенная) конструкция призвана вобрать в себя силовые линии эпохи.

Вот возникает в короне „Бар-Кохба” картина бунта против власти римлян. Из уст вождя восставших Бар-Кохбы звучат призывы, близкие тем, что вошли в гимн пролетариев мира: „Внемлите мне: не бог, не вождь, не кесарь Спасут вас, иже пас, иже пахал.”

Но это пунктиром намеченное сопоставление никак не развито в поэме. В центре её, как и в лирике Сельвинского, как и в тех коронах, о которых до сих пор шла речь, — трагедия сильной личности, гибнущей нелепо, почти бессмысленно. Но это только на первый взгляд. Подобно Норвельде, подобно Томасу Джонсону, Бар-Кохба выписан поэтом с осязаемой достоверностью,

поражая подлинно животной силой: „В нем мудрая урчала требуха, В нём мышцы переслаивались дыбой, И мохногривых плеч глухие глыбы Лоснились, как демьянова уха.”

Духовное в облике героя приглушено: это уже не царь природы, а лишь частица её. И почти сверхъестественная сила его оказывается в общем весьма примитивной. Замкнутая сфера, в которой пребывает герой этой — и только ли этой — короны сонетов, оказывается чрезвычайно ограниченной.

В критике 20-х годов тяготение Сельвинского к эпическим формам единодушно расценивается как ответ на те требования, которые предъявляет эпоха поэзии. „Почему Сельвинский перешёл на эпос? — спрашивал один из критиков и отвечал. — Ради материального опознания людей и вещей эпохи. Он прочитал запрос времени, сказавшийся в разрушении малой лирической формы и в захвате литературы прозой.”⁴

Но обращение к эпосу окажется для Сельвинского плодотворным лишь тогда, когда он поставит перед собой задачу выявить черты революционной эпохи в облике и развитии своих героев. Не сходный ли — принципиально — путь проходят в то же время, в те же годы Э. Багрицкий (от „Сказания о море, матросах и Летучем Голландце” — к „Думе про Опанаса”), Б. Пастернак (от „Высокой болезни” — к „1905 году” и „Лейтенанту Шмидту”), Н. Тихонов (от „Шахмат” — к „Выре”).

Короны сонетов, помещённые в сборнике „Ранний Сельвинский”, — первое свидетельство стремления поэта раздвинуть границы того узкого мира, в котором живёт герой его лирики. Решить здесь эту задачу ещё не удалось. Следует, однако, подчеркнуть, что возможности героя поэзии Сельвинского были здесь исчерпаны до дна — и это чрезвычайно важно. Несколькими годами позже, в стихотворной повести „Записки поэта” (1928) Сельвинский расскажет о тех опасностях, которые подстерегают поэта на том пути, каким шёл он сам.

Герой повести, провинциальный поэт Евгений Ней, не без основания говорит о себе: „Я не поэт — я утончённейший виртуоз, И расцветённость первой моей тетради Лишь пестрота коллекции марок.”

Сельвинский, выступая в качестве одного из персонажей повести, даёт своему герою суровый урок: „Всё превосходно: Ритмика, рифма, образный иконостас. Но в целом баллада — разрозненное мирозданье, И той невидимой точки, вокруг которой Могла бы организоваться система — нет. Ищите её — эту точку. В ней-то всё дело.”⁵

Но не потому ли так сурова эта оценка, что Ней чрезвычайно близок лирическому герою раннего Сельвинского? „Образы водятся там, где кочует мысль”, — поучает поэт в повести своего героя. Но ведь именно это качество стихов Нея выделяет в предисловии к его посмертному сборнику один из персонажей повести Н. Галинский: „Сокровенный план его личности философичность. . .” А слова Сельвинского о „той невидимой точке, вокруг которой могла бы организоваться вся система”? Разве не близки им размышления Нея о „той системе систем, какую поэт Бывает могуч, вздымая божьеские орды, Либо непонятым оставаясь в веках.”

⁴ Блюменфельд, В. Илья Сельвинский. — „Жизнь искусства”, 1929, № 8, стр. 2.

⁵ Сельвинский, Илья. Записки поэта. Повесть. М.—Л. ГИЗ, 1928, стр. 12.

Эту особенность поэзии Сельвинского точно подметил в своё время поэт и критик Мих. Зенкевич: „Сельвинский умеет растворять своё „я“ в чужих, в больших сюжетных построениях, которые обычно под силу только прозаической повести”.⁶

В наиболее обстоятельном разборе повести Сельвинского, появившемся вскоре после выхода её в свет, критик Л. Тальников определил основной конфликт её как „трагедию уединённой личности”.⁷ Это очень верно. Ней ищет своё место не в жизни, а в искусстве, и сферы их для него лишь существуют. Вопросы поэтической технологии для Ней — на первом плане, и потому крайняя ограниченность характерна для всех проявлений его духовной жизни.

Ней гибнет, не сумев выйти к эпохе.

Называя художественный метод конструктивизма „дубльреализмом”, Сельвинский подчёркивает: „Сюжет у конструктивистов составляет ось дубльреализма: вокруг неё вращается вся конструктивистская поэтика”.⁸ Несколько ранее теоретик конструктивизма К. Зелинский назвал стиль конструктивизма „целестремлённым”, в отличие от „целесообразного”, по его определению стиля классического реализма.⁹

Сюжет повести Сельвинского действительно развивается чрезвычайно целестремлённо: каждый эпизод её — новый шаг Ней к краху.

Но последовательная целестремлённость стиля повести едва ли может быть оценена только как достоинство её. Есть здесь и оборотная сторона: неумолимость, с какой Ней подводится к гибели, лишает повесть той естественной широты изображения действительности, которая присуща эпосу. История Евгения Ней, воссозданная в „Записках поэта”, едва ли выходит за рамки частного эпизода. И объясняется это не только — и даже не столько — верностью Сельвинского догмам конструктивизма, сколько тем, что герой повести откровенно мелок. Ней — не маленький, а именно мелкий человек. Он не может вобрать в себя сколько-нибудь существенные черты эпохи и уже по одному этому не может стать в центре эпического повествования. Именно поэтому повесть Сельвинского, весьма точно воспроизводящая мелкие детали эпохи, оказывается не в состоянии воспроизвести существенные её черты.

В прямой связи с этим находится жанровая неопределённость повести Сельвинского, верно подмеченная уже в одной из первых рецензий на „Записки поэта”: „Его (Сельвинского — А. К.) выход в эпос — результат „несовременности” лирики, но вместе с тем лирика как-то должна существовать и существует”.¹⁰

„Записки поэта” в основной своей части — лирическая исповедь, повествовательность оказывается формой её; сборник лирических стихов Ней „Шёлковая луна”, помещённый в качестве приложения к повести, усиливает лирическую струю в книге Сельвинского. Известно, что в лирике (в особенности именно в лирике, где между поэтом и читателем нет посредников) значительность созданного определяется значительностью стоящего в центре произве-

⁶ Зенкевич, М. Обзор стихов. — „Новый мир”, 1930, № 2, стр. 227.

⁷ Тальников, Д. Гул времени. Литература и современность. М. изд. „Федерация”, 1929.

⁸ Сельвинский, И. Кодекс конструктивизма. — „Звезда”, 1930, № 9—10, стр. 255.

⁹ Зелинский, К. Разговор с американскими писателями. — „Октябрь”, 1929, № 9, стр. 134.

¹⁰ Н. Степанов: (Рецензия на кн.) И. Сельвинский, Записки поэта. — „Звезда”, 1928, № 3, стр. 189.

дения характера. Евгений Ней, по характеристике одного из персонажей повести, критика-конструктивиста Аксёнова, оказывается „поэтом второго отражения”, и именно потому, что не сумел стать вровень с эпохой. В этих условиях лирическое не может служить усилению значительности произведения.

Стремление сообщить лирике черты эпические оказывалось мало плодотворным. Не отказываясь от лирики, Сельвинский ищет формы, которые позволили бы ему, говоря словами критика Д. Мирского, „рассказать объективно существующие факты”.¹¹ Лирические монологи в его стихах уступают место новеллам („Тряпной король”), стилизованным рассказам („Вор”) и т. д. Опыт сборника „Ранний Сельвинский” отзовется позже, в лирике 30-х годов (например, в „Тихоокеанских стихах”). В середине 20-х годов поэт ищет пути к объективированному изображению действительности. В одной из своих статей („Поэзия „а-жур”, 1929) Сельвинский говорит о чертах, обязательных для эпических произведений: об искусстве „создавать портреты, рисовать вещи, пейзажи, социальный фон, распутывать классовые, психологические и бытовые узлы темы, варьировать ощущения читателя”...¹² Слова эти написаны уже после выхода в свет стихотворной эпопеи „Улялаевщина” (1927) — произведения, замечательного масштабностью воспроизведения революционной действительности.

„Улялаевщина” писалась одновременно со стихами, составившими сборник „Рекорды” (1926). Стихи эти невольно воспринимаются как эскизы к „Улялаевщине”, как поэтическая лаборатория, в которой рождалась революционная эпопея. Здесь воссозданы истоки той психологии „переходников”, которая отзовется в поэме Сельвинского, отрабатываются приёмы создания многопланового характера, идёт процесс овладения искусством сюжетного повествования, языковой характеристики персонажей, а главное — оттачивается умение уловить и изобразить важнейшие черты эпохи. Точная детализация и яркая изобразительность, присущая ранним стихам Сельвинского, обретает здесь новое качество, становясь средством создания документально точного, эмоционально насыщенного повествования.

Анализ „Улялаевщины” не укладывается в рамки настоящей статьи. Заметим лишь, что Сельвинский, не страшась упрека в засушивании стиха, исследует в своей эпопее обвалы и нагромождения, творимые революцией. Поэт стремится понять истоки и закономерности краха возглавляемого Улялаевым восстания против советской власти. Он даёт точную характеристику социального состава и целей улялаевского воинства. Это сборище чрезвычайно пёстрое. Но, так сказать, улялаевская гвардия — это „казацья крепость”: „Что ни казак — 50 десятин, Что ни хутор — голов до сотни, До тысячи и до десяти”.

Перипетии судеб героев поэмы, истинная их ценность всецело определяются в „Улялаевщине” развитием вызванных революцией процессов. Как щепку несут события безвольно переходящую из рук в руки Тату, активным участником событий выступает агитатор, а затем комиссар Гай.

Вместе с тем, персонажи „Улялаевщины” обладают резко очерченной индивидуальностью, которая не позволяет им затеряться в густонаселённой поэме. Это относится прежде всего, к самому Улялаеву, беспощадному даже в страсти хищнику. Можно спорить с тем, способны ли герои поэмы претендовать на те роли, которые отводит им автор (например, Сашка Лошадиных,

¹¹ Мирский, Д.: Об Эдуарде Багрицком. — „Литературная учеба”, 1934, № 5, стр. 36.

¹² „Жизнь искусства”, 1929, № 46, стр. 5.

„ударник и стихийник, хам и герой”, или рядящийся в анархистские одежды эсер Штейн), но образам этим нельзя отказать в яркой колоритности. Многоплановость поэмы, где искусно перекрещиваются разные сюжетные линии, способствует глубине разработки образов. Последнее достигается совмещением разных выразительных планов.

Критика не раз уже отмечала, что наиболее слабым оказался в поэме образ Гая. По нашему мнению, объясняется это, в частности, тем, что он не самостоятелен по отношению к герою ранней лирики Сельвинского. Достаточно сказать, что одно из лирических стихотворений из сборника „Ранний Сельвинский” почти целиком вошло в „Улялаевщину” и служит здесь характеристике Гая („И вдруг смех, как ядрёный жемчуг, Прыгнул в зубы и в ноздри...”). Не отсюда ли — та инфантильность, склонность к рефлексии, которой наделил большевистского комиссара поэт (Вот его портрет: „Товарищ Гай: небольшой тик справа, точно под скулой кишели муравьи...”).

В „Улялаевщине”, как отмечалось в критике, „показана эпоха, с характерными её чертами и колоритом, её людьми, её героиней”.¹³

Однако, присущая эпосу широта изображения действительности уменьшается в „Улялаевщине”, в значительной степени, благодаря строгому следованию поэта конструктивистским канонам. На их жёсткий каркас натягивается живая ткань стиха, заданность поэтических конструкций бьёт при этом в глаза. В поэме последовательно осуществляется принцип „психологизма, проведённого на натуралистических деталях” (Гай расстреливает за взяточничество губпродкомиссара Кулагина: „Пуля имела медный чекан — И мозг не вытек, а выпер комом”), принцип „документализации”, вплоть до „документации” говоривших, наречий и индивидуальных особенностей языка персонажа („И штартешки шаря калошей крыло Шам Махорин в шобачьей шубе...”), наконец, обильно используются аттракционы — „внесение приёма, резко отличного по своему эффекту от манеры общего стиля данной вещи” („И тататаканье пулёмтататата;”, „Это был — г’руба, барабан! Их последний — да Раба! И реши — жих-жах! Тельный бой нив и шахт!”), обыгрываются вещи („Судорожно свёл никелированную пасть Крокодил из чемодановой кожи”) и т. д.

Всё это не усиливает, как полагал поэт, а рассеивает впечатление, получаемое читателем. Каждый из этих приёмов воспринимается как самоцельный и отнюдь не способствует полноте изображения жизни.

Тем не менее „Улялаевщина”, где значительность проблематики оживлена яркой картинностью повествования, стремление к точности изображения соединяется с тяготением к поэтической условности, а острая сюжетность с философичностью, стала заметным явлением в советской поэзии.

Поиски в области стихотворного эпоса оказались весьма плодотворными как для самого Сельвинского, так и для советской поэзии в целом. Стихотворный роман „Арктика” (1934—1956), драматическая трилогия „Россия” (1941—1957) свидетельствуют о неослабевающем интересе поэта к эпическому размаху в изображении действительности.

¹³ Лежнев, А.: Илья Сельвинский. — в кн.: А. Лежнев. Литературные будни”. М. Изд. „Федерация”, 1929. стр. 306.